
El «más allá» de Juan Rulfo

(Algunas notas en torno a «Luvina»)

I

En el principio fue la palabra. El mundo narrativo de Juan Rulfo, tan singular en esa simplicidad que llega a ser sobrecogedora; ese mundo narrativo que, aun centrado en dos grandes libros, resulta imposible de abarcar en su totalidad desde las siempre limitadas posibilidades de la crítica literaria, tiene su lugar en un tiempo inicial sólo habitado por la palabra, por una voz convertida en conjuro mágico de la realidad, en fuerza capaz de transfigurarla, de convertirla en otra realidad alimentada por la voluntad fabuladora o emotiva que sostiene aquella palabra; voz que, además, se establece como límite primero y último de ese espacio y de ese tiempo nuevos, surgidos a partir de ella: la palabra, pues, como ritual, como construcción del círculo mágico dentro del cual se realiza, con exclusividad, el milagro de pasar al «otro lado», al más allá vertiginoso de la ficción. En el principio, por tanto, el cuento: sus poderes de sugestión y encantamiento se manifiestan entonces por el simple hecho de que la voz lo quiera, y nos devuelven a un mundo previo a toda contaminación con la realidad o con la historia. No significa esto, naturalmente, que el autor renuncie a ambas, o que se sienta ajeno a ellas, sino que —como el propio Rulfo ha declarado en varias ocasiones— la creación literaria se sustenta en el deseo de crear otra realidad que no necesite de correlatos con la habitual de «este lado» para ser verdad. Casi siempre resulta más concluyente, y, en ocasiones, nos llega a afectar de tal modo que no podemos sustraernos a su dolorosa ejemplaridad.

En apariencia, ese mundo narrativo rulfiano es muy limitado: sólo tres libros (uno de ellos, reúne varios guiones cinematográficos) y una fidelidad nunca negada hacia la atmósfera peculiar que lo envuelve y hacia las criaturas elementales que lo habitan es todo cuanto lo define. En el fondo, Rulfo ha entendido siempre el ejercicio de la escritura como algo muy simple y elemental también: «Así como en la sintaxis hay tres puntos de apoyo: sujeto, verbo y complemento, así también en la narrativa hay tres pasos: el primero es la creación del personaje, el segundo crear el ambiente donde ese personaje se va a mover y el tercero es cómo va a hablar ese personaje, cómo se va a expresar, es decir, darle forma»¹. Ello explicará la característica desnudez de sus

¹ Vid. ARTURO AZUELA, «Juan Rulfo: "Todo escritor que crea es un mentiroso"». *Diario 16*. Madrid, 30 de septiembre de 1984.

anécdotas y el primitivo despojamiento de su lenguaje; la insistencia en reducir los escenarios y los temas de sus historias a un ámbito rural, y precisamente a una geografía determinada, trasunto literario de la árida y pedregosa región de su Jalisco natal. Todo ello parece que obliga —como decía— a moverse en unos límites muy precisos, y en consecuencia, concede un margen de maniobra muy escaso para un escritor. Para cualquiera que no se halle dotado —como Rulfo lo está— de una singularísima capacidad para transparentar la vibración y trascendencia de las vidas allí encerradas; para transportarnos, en tanto que lectores y sólo con tan escasísimos recursos, a un «más allá» sin medida ni tiempo que resulta ser el verdadero tiempo de la ficción.

Considerar a Rulfo un escritor *pobre* en cuanto a los recursos literarios que maneja, porque se trata de un escritor cuyo objetivo es dar testimonio de una realidad local también pobre, es una simplificación crítica que nada explica. También lo es aplicarle —como se hace habitualmente con manifiesta miopía— la etiqueta de escritor *mexicanista*. Además de que el propio autor niega una y otra vez que su literatura se apoye en una base testimonial sin más (otra cosa es que el resultado tenga la fuerza testimonial indiscutible que tiene), los «parentescos» literarios de Rulfo podrían sorprender a los menos avisados. Jorge Ruffinelli ha explicado muy bien la tensión cosmopolita existente en la narrativa de Juan Rulfo, lo que —en cierto modo— aclara su deseo, constantemente expresado, de que sus relatos no sean leídos como reflejos de historias reales, de hechos que sucedieron o de personas que existieron. En *El lugar de Rulfo*² dice Ruffinelli que, en la obra del narrador mexicano, no sólo son rastreables las huellas de Faulkner, sino que debe tenerse muy en cuenta cómo «las lecturas de Rulfo estaban encaminadas en otra dirección: ante todo hacia los novelistas rusos del siglo diecinueve y los autores nórdicos. Andreiev, Korolenko, Lagerlof, Bjorson, Hamsum, Sillanpa, Laxness, Ramuz, Giono integran la lista necesaria de los escritores en cuya lectura fue forjándose el estilo de Rulfo». Y el punto de encuentro entre ellos y el mexicano —continúa Ruffinelli— se halla en esa tendencia que todos manifiestan hacia la construcción de un mundo literario común, a partir de un ámbito rural cuyas bases socio-económicas son muy similares: la ausencia de la vida urbana, la caracterización primitiva de sus personajes, el apego de todos ellos a la tierra que habitan, y hasta su plena identificación con ella, generan en todos los escritores citados un *tempo* narrativo característico que establece una valoración muy particular del tiempo y el espacio de la anécdota, de la fuerte tensión entre la vida y la muerte que viven siempre sus personajes. Para las criaturas de Rulfo, como para las del Hamsum, Ramuz o Giono, tiempo y espacio son conceptos vividos desde otra dimensión, ajena desde luego, a la lógica competitiva que la historia ha instalado en la vida del hombre *civilizado*, y que, precisamente por esa enajenación, adopta progresivamente un carácter insólito: «Yo he nacido en el mundo rural. La cultura urbana no me dice nada; a pesar de vivir desde hace más de cuarenta años en la capital mexicana, no sabría escribir sobre temas urbanos»³. El mundo rural no es sólo una circunstancia ambiental, ni

² Universidad Veracruzana, México, 1980. Págs. 14-16.

³ JUAN RULFO: «La revolución cubana desencadenó el boom americano». Vid. *ABC*. Madrid, 22 de abril de 1982.

siquiera una elección temática. Creo que el ruralismo de Rulfo se carga de una significación mucho más profunda, apenas lo entendamos como fundación de un espacio elemental, primario, donde es posible que la ficción se desarrolle en estado de absoluta pureza, y de ahí la importancia capital de la oralidad como motor casi único de la narración.

La densa interioridad de los personajes rulfianos se hace evidente al establecer el autor una clara diferencia entre él y la voz narradora: quien cuenta las anécdotas es siempre un narrador participante que traduce, en su forma de hablar, una forma de ser, un peculiar sentido de la existencia, basado en una cierta forma de patetismo y hasta de ácido humor. Al desplazar de esta manera el punto de vista, no sólo se viene a primer plano la palabra espontánea y natural de ese narrador, la desnudez de su habla, sino que se destaca también, de forma especial, la actitud socarrona que adopta el autor-contemplador, traducida en amarga ironía: un sesgo entre burlón y compasivo que si, por una parte, se expresa como ternura hacia sus personajes, nunca prescinde de un tono despiadado y cruel que, en más de una ocasión, nos recuerda el que alienta en la prosa de Camilo José Cela, pero sin la estridente exuberancia del narrador español. Podría hablarse de un cierto paralelismo entre él y Rulfo, surgido de la inclinación de ambos hacia ese primitivismo espontáneo que uno y otro exploran y donde los límites entre ternura y crueldad se hallan desdibujados, cuando no son inexistentes, pues la vida se asume allí —en ese territorio de ficción— como un todo cuyas alternativas son tan imperceptibles que no señalan intensidades diferentes para las conmociones afectivas. El humor de Rulfo, como el de Cela, son de la misma estirpe: humor negro, si se quiere, porque hunde sus raíces en un peculiar sentimiento de la muerte arraigado en la historia de dos pueblos que orientan su destino hacia lo trascendente, hacia una esperanza que (lo saben) nunca podrá realizarse en este mundo del cual son (han sido) sistemáticamente expulsados; que nunca podrá identificarse con sus pertenencias, porque nada tienen o porque una y otra vez han sido despojados de lo poco que poseen: sólo cuentan con la amarga convicción (que es su única fuerza) de que viven en un mundo del cual pueden eliminar, siempre que lo deseen y por el mero hecho de desearlo, el principio de contradicción («En México, se tiene miedo a la muerte, pero, a la vez, el pueblo llano se burla de ella. Por ejemplo, el dos de noviembre, día de los Difuntos, se hacen calaveras de azúcar que representan a la muerte. Y la gente se las come y se emborracha de alegría»⁴). Mundo en el cual no es necesaria la lógica y donde la vida desvela siempre su otra faz, vertiginosa e inquietante.

2

En *El llano en llamas* estas claves se hacen patentes a cada paso. Como, en acertada síntesis, explica Enmanuel Carballo⁵, «el monólogo interior, la simultaneidad de

⁴ JUAN RULFO: «La soledad es fuente de creación». Vid *ABC*. Madrid, 8 de octubre de 1983.

⁵ Vid. Prólogo a *Narrativa mexicana de hoy*. Alianza Ed. Madrid, 1969.

planos, el paso lento y la vigilia delirante» establecen allí un *tempo* peculiar que llega a su culminación en la trama sobrecogedora que apresa a los personajes de *Pedro Páramo*. Pero también en los cuentos de este libro que ahora nos ocupa, la construcción de los personajes (que se realiza partiendo casi exclusivamente de la voz o de ese inquietante estar que es una forma de no existir), la anulación del tiempo («un tiempo interior, deshabitado como Luvina») o el predominio de esa actitud contemplativa que suplanta a la acción, son otros tantos recursos para alcanzar esa personalidad característica que tiene el mundo rulfiano, en tanto que espacio de pura ficción; establecido fuera de la realidad, pero violenta y desgarradoramente nacido de las entrañas de ésta. Pero existe un relato en *El llano en llamas*, «Luvina»⁶, que puede resultar paradigmático porque se construye circularmente en torno al drama de un personaje que ya conoce la vida (y la muerte) y de otro que se halla en el trance de iniciarla (y de llegar a ella) en ese momento. Son dos los personajes que Rulfo reúne en este cuento; sólo uno, sin embargo, es el que habla: el que sabe. El otro sólo va, guiado por el primero, al encuentro de su destino. Pero, por encima de todo eso, actúa la sabiduría del autor al colocar a sus criaturas en el callejón sin salida que ambos descubren sólo al final, cuando ya no hay remedio. Por encima de todo eso se halla, como advertía más arriba, esa despiadada ternura, a medias entre el humor y la crueldad, de quien tiene la potestad de concederles vida literaria.

Si hemos convenido en el carácter original de la narrativa de Juan Rulfo; si sus historias habitan ese mundo preambular y se concentran en la voz, en la palabra que cuenta, no podrá extrañarnos que una y otra acaben configurando estos relatos como la metáfora original de toda narración: un viaje. Las criaturas que pueblan ese mundo singular que el narrador abre ante nosotros, al conjuro de la palabra de uno de sus protagonistas o de una voz anónima que cuenta, o avanzan con tenacidad en busca de algo o en esa misma búsqueda se consumen, atezadas en los laberintos de fuerzas interiores ante las que se saben impotentes (el sueño o el miedo; la culpa o la ignorancia). En *Luvina*, ese viaje se halla en su punto inicial: el autor sorprende a los personajes detenidos, a la espera de que se produzca la marcha de uno de ellos; pero sucede también que, quien toma la iniciativa, quien cuenta la historia, no es quien va, sino quien ha regresado, aquél para quien la anécdota ya es pasado: el otro no habla. No se nos dice tampoco cuál sea su apariencia física, ni tan siquiera si, de verdad, se encuentra allí (aunque el personaje narrador se dirija explícitamente a un presunto interlocutor, no tenemos certeza de que exista). Las intervenciones del autor tan sólo llegan a ser acotaciones de la situación o a determinar movimientos y gestos del que habla; o a subrayar, todo lo más, el abandono de estas criaturas a las fuerzas del contexto que se cierran como un cerco en torno a ellas: el autor, lejos de ayudarles, las convierte en juguetes de su inexorable destino. Pero del otro personaje nada nos dice él tampoco.

El viaje, en esta ocasión, se produce gracias a la palabra del que cuenta; él es quien de verdad busca y se busca; es él quien manifiesta el sentido trágico de la disyuntiva entre ir y quedarse; aunque lograrlo sería imposible sin la existencia de ese presunto

⁶ Cito por la 8.ª ed. del F. C. E. México, 1967.

interlocutor cuyo drama queda al descubierto cuando el personaje-narrador lo ponga en el disparadero de elegir, de tomar su decisión (de ser), sabiendo ya cuál ha de ser su destino final. Personajes, uno y otro, abandonados a su soledad, a su radical orfandad, tema central de toda la narrativa rulfiana, cuyas raíces autobiográficas han sido reiteradamente explicadas⁷. Pero soledad que tiene también —en el caso de los escritores mexicanos— una razón más profunda y menos circunstancial: una raíz histórica y constitutiva, como ha explicado con toda precisión Octavio Paz, que coloca al hombre mexicano en la particular encrucijada de —por una parte— negar su pasado y —por otra— exponer, al mismo tiempo, la urgente necesidad que del mismo tiene para conformar su personalidad, por muy conflictiva que ésta pueda resultar al final de tan delicada exploración. La soledad, pues, como tema no sólo de «Luvina»; soledad de unos seres ligados a su tierra, enfrentados a esas fuerzas que, desde el fondo de su pasado, se desencadenan para obligarlos a abandonarla, a negarla, pero que los empujan inexorablemente hacia aquélla, por encima de su razón y de su voluntad: el personaje narrador de «Luvina» afirma, casi al final de su relato: «Me salí de Luvina y no he vuelto ni pienso regresar» (pág. 103); pero la historia que cuenta, la obsesión con que su palabra reconstruye una y otra vez la experiencia de su viaje hasta aquella región maldita, se abate sobre él, vuelve insistente a poblar su memoria. Así, su anónimo y silencioso interlocutor podrá vivir, ya en el relato, la experiencia que ha de afrontar «dentro de pocas horas»: como imagen espejeante de su informador (y descubrimos entonces el carácter reflexivo y monologal del relato), concentra en su mutismo actual el pasado de lo que quince años atrás sucediera, según le cuentan, y el futuro que —por intermedio de esa misma historia— se ha hecho experiencia viva para él. Los personajes de Rulfo están solos ante su propia palabra, sin intermediarios y sin que exista en ellos voluntad artística alguna de crear con el lenguaje una perspectiva especial; los límites de su relato son los límites de su palabra: entre el silencio final, abierto de pronto por la dimisión del narrador que repite maquinalmente su obsesión, y el silencio previo a su palabra, en el comienzo del relato, el discurso se construye como una suma de voces y de ecos, de luces y de sombras, que se ofrecen de modo alternativo al oyente de la historia —y al lector que asiste al relato de aquella sobrecogedora aventura— como fogonazos fragmentarios de aquella búsqueda inquieta que constituye el drama de estas criaturas.

«Un cuento de *El llano en llamas* me dio la clave de *Pedro Páramo*. Este cuento se llama “Luvina”; sabía que los personajes iban a vivir en un pueblo desértico, allá donde las tumbas hablan y los muertos se ríen de los más viejos recuerdos y se burlan de los vivos»⁸. Rulfo confiesa, como se ve, que *sabía* —como si de una premonición se tratase— hacia dónde se encaminaban sus personajes; no sólo los de este relato, sino todos los que ya había situado en ese específico mundo de la ficción. Rulfo nos advierte que se trata de un mundo de muertos, que es un «más allá» donde la vida posee la gesticulación grotesca de una muerte que se resiste a serlo; mejor, que vive

⁷ Muerto su padre muy pronto, es internado en el orfanato de Guadalajara, donde —como afirma no sin amargura— «aprendí a deprimirme».

⁸ *Vid.* ARTURO AZUELA. *Loc. cit.*

alimentada por su propia descarnada sequedad. El paisaje, en consecuencia, desolado y lejano, es —antes que llanura o páramo— sima por donde se despeñan, hasta la profundidad insondable de sí mismos, quienes se arriesgan a cruzar aquella incierta frontera. No se trata de un escenario para la acción, sino de un territorio, de un espacio de ficción, que se brinda como poderoso atractivo para quienes intentan, movidos por un deseo que no saben cómo explicar, un retorno a ese principio en el cual vida y muerte se confunden; o mejor, conviven, porque a sus habitantes les ha sido dado el poder de anunciarlas como fuerzas contrarias.

Pedro Páramo empezó en «Luvina», porque en esa breve historia que cuenta el protagonista del relato se resume todo el tejido novelesco característico en Rulfo, quien, antes de contradecir la verdad, antes de abolirla con la ficción, la sitúa —gracias al poder de la última— en un estadio preexistencial, en ese «otro lado» donde el mito puede ser interpretado desde el vértigo de la realidad («Hay que entender que en *Pedro Páramo* hay muchas cosas irracionales; a veces se llega a la irracionalidad total»⁹). Con Rulfo nos hallamos, una vez más, entre los escritores hispanoamericanos (piénsese si no en el caso paradigmático de César Vallejo) ante un escritor religioso, porque confiere a su obra algo más que el sentido de experiencia objetiva y contingente que, en primera instancia, descubrimos; porque la conforma como lugar de reencuentro con el origen, como un camino que —volviendo al principio— explica el verdadero sentido de la existencia y —en fin— como una forma, la más completa, de encuentro y solidaridad con el otro que somos todos: una obra literaria que es una forma de redención.

Por ello, cuando Rulfo se declara incapaz de escribir sobre el mundo indígena («en mi obra los protagonistas son los mestizos y los criollos (...) para mí es imposible entrar y llegar a profundizar en la mentalidad indígena»¹⁰), o cuando afirma que su trabajo como antropólogo nada tiene que ver con su obra literaria, puede parecernos que incurre en flagrante contradicción, si no tenemos en cuenta que rechazar lo indígena como tema, o al indio como objeto de exploración literaria, es eludir el pintoresquismo o el pastiche, nunca renunciar al fondo cultural común que hace de esa sociedad mestiza o criolla, que sí aparece en sus relatos, la manifestación de un híbrido cultural tan sugestivo, precisamente porque se asienta en ese flujo cultural indígena al cual no se ha podido sustraer el narrador. Rulfo, sin duda, quiere evitar la vulgaridad del pintoresquismo en que podría dar un tratamiento superficial del mundo indígena; pero no prescinde, en ningún momento (todo lo contrario, pues en ello reside la clave del mundo rulfiano), de ese «más allá» que los personajes de sus historias buscan o habitan (nótese, además, que transitoriamente: ese *pasar* define la dinámica de su discurso novelesco), o hacia el cual se encaminan, constituido por la fusión de lo religioso y lo profano; por un fondo de siglos, sin tiempo o ajeno a él, desde donde retorna el pasado envuelto en palabras, contradiciendo su parcelación histórica, pues allí todo tiene vida y, por ello mismo, se convierte en cosa *sagrada* (por lo reverente y por lo secreto). Y un planteamiento así responde a una formación

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Vid. ABC.* Madrid, 22 de abril de 1982.

cultural anterior a lo que conocemos como mundo civilizado. Volvamos aquí al testimonio de Jorge Ruffinelli:

Otra de las líneas matrices de la narrativa de Rulfo la constituye la idea-imagen de la muerte, con las diversas formas que ésta tiene para expresarse y construir el universo ideológico de los cuentos y la novela (...) Para el indígena, alejado de la modernidad española, no existe infierno ni paraíso, como tampoco una frontera nítida entre la vida y la muerte. No hay tampoco el temor cristiano al morir, que es temor al castigo, pero sí el profundo sentimiento de la *culpa* y al mismo tiempo su contraste, la ausencia de una conciencia moral, la posibilidad del asesinato frío y tan *natural* como una necesidad del cuerpo o del espíritu. (Pág. 23.)

En «Luvina», la vitalidad sobrecogedora del paisaje, los indicios que a través de él se manifiestan, crean un ambiente fantasmagórico —incluso en los alrededores de la taberna: espacio que está *del lado de acá* de la ficción— y nos transportan, una y otra vez, al espacio y al tiempo generados por la palabra del narrador. Pero hay más: esas señales a las que me refiero no tendrán más realidad que aquella que desea concederle la palabra que las evoca, y la credulidad del oyente (y del lector); la derivada de la estrecha comunión que se establece entre ambos y que emana de aquella solidaridad en el dolor que hemos anotado («Un viento que no deja crecer ni a las dulcamaras: esas plantitas tristes que apenas si pueden vivir un poco untadas a la tierra, agarradas con todas sus manos al despeñadero de los montes. Sólo a veces, allí donde hay un poco de sombra, escondido entre las piedras, florece el chicalote con sus amapolas blancas», pág. 94). Una palabra que traduce una visión original de la experiencia y que, en consecuencia, se establece como conjuro, como una palabra ritual, caracterizada por la truculencia o el artificio imprescindible para conseguir tanto ese carácter ritual como una eficacia literaria, que no es otra cosa —en resumidas cuentas— que una forma de celebración ritual («un libro —ha dicho Rulfo— es una realidad en sí, aunque mienta respecto a la otra realidad»¹¹). Truculencia o «mentira» que serán tan respetables como la verdad inmediata —y más porque se desarrollan gracias a la anuencia que lector y oyente le conceden, en un acto de fe—; y que, en el caso que nos ocupa, debemos considerar siempre como responsabilidad del autor, nunca del personaje-narrador. En «Luvina», cuando el autor nos sitúa por primera vez a los personajes en el contexto real (llamémoslo así convencionalmente) donde se hallan reunidos, matizará truculentamente ese contorno hasta darle la misma tonalidad inquietante y misteriosa que presenta el paisaje de Luvina, como se nos ha advertido, «in media res», al comienzo de la narración:

Hasta ellos llegaba el sonido del río pasando sus crecidas aguas por las ramas de los camichines; el rumor del aire moviendo suavemente las hojas de los almendros, y los gritos de los niños jugando en el pequeño espacio iluminado por la luz que salía de la tienda.

Los comejenes entraban y rebotaban contra la lámpara de petróleo, cayendo al suelo con las alas chamuscadas. Y afuera seguía avanzando la noche. (Pág. 95.)

Esta inclinación abiertamente *literaria* no afecta para nada al laconismo primordial que otorga a la escritura de Rulfo su indiscutible personalidad; para nada debilita esa

¹¹ Vid. ARTURO AZUELA. *Loc. cit.*

capacidad de transformación poética que nos lleva de lo cotidiano a lo sobrecogedor y de lo sobrecogedor a lo monstruoso, sin solución apenas de continuidad. Una inclinación *literaria* que es «síntesis de un lenguaje recreado (...) más bien tendría que decir: un lenguaje recuperado»¹²; síntesis que se realiza, además, como fragmentación explícita del discurso, como dispersión de imágenes o como inquietud alternativa por la vida en su estado puro, en su principio original, donde se disuelven las fronteras que presuntamente la separan de la muerte:

... la tierra, además de estar reseca y achicada como cuero viejo, se ha llenado de rajaduras y de esa cosa que allí llaman «pasojos de agua», que no son sino terrones endurecidos como piedras filosas que se clavan en los pies de uno al caminar, como si allí hasta a la tierra le hubieran crecido espinas. Como si así fuera. (...) Yo diría que es el lugar donde anida la tristeza. Donde no se conoce la sonrisa, como si a toda la gente le hubieran entablado la cara. (Pág. 96.)

3

Hemos advertido ya que la intervención de Rulfo en sus relatos es mínima; que tan sólo «planea» sobre el drama de sus criaturas, encaminándolas hacia ese final sin salida donde se revelará la indigencia absoluta que padecen, en una actitud equidistante entre la burla y la crueldad. Hemos subrayado igualmente que el narrador deja que la realidad se manifieste sola y en sus estados preambulares; que llegue hasta el lector por medio de un narrador que habla manejando los más simples apoyos del lenguaje: la abundancia de deícticos no sólo confirma este sentido elemental del discurso, sino que traduce la obsesión del personaje por ir al encuentro de su destino, en esa zona donde se disuelven los límites temporoespaciales de este lado de la realidad; las frases introductoras, con las cuales se inician los diversos fragmentos o secuencias de la narración, son rasgos inherentes al carácter coloquial de este discurso narrativo, pero también dejan muy clara la índole subjetiva y emotiva del punto de vista que maneja el autor; la peculiarísima sensualidad a través de la cual los personajes se llegan al mundo, incluso a parcelas de realidad ocultas o sugeridas, la misma personificación de los ruidos, en tanto que nexos elementales con lo inaprehensible («Poco antes del amanecer se calmó el viento. Después regresó. Pero hubo un momento en esa madrugada en que todo se quedó tranquilo, como si el cielo se hubiera juntado con la tierra, aplastando los ruidos con su peso... Se oía la respiración de los niños ya descansada. Oía el resuello de mi mujer ahí a mi lado...», pág. 100), son otros tantos recursos para eliminar instrumentos literarios que disfracen o deformen el drama esencial, original, ante el cual se debaten las criaturas rulfianas («Una cosa es la mentira y otra muy diferente es la hipocresía o la falsedad. El verdadero escritor no debe recurrir a las máscaras sobre las máscaras. La impostura es ajena a los verdaderos personajes literarios»¹³), pero son al mismo tiempo canales de penetración en el laberíntico mundo interior de ese personaje que toma la palabra y con ella se define, de forma siempre analítica u oblicua.

¹² *Idem.*

¹³ *Idem.*

Las relaciones entre estos personajes son también mínimas e imposibles. Mejor: los protagonistas de los relatos de Rulfo no se hacen cuestión de estas relaciones; las dan por sobreentendidas, como si fuesen producto de una lógica natural, pues habitan un estadio primario donde prevalece una unidad cósmica, inconsciente pero efectiva, que los identifica (incluso físicamente: Pedro Páramo=piedra en el páramo) con el lugar que habitan y con los seres que allí comparten sus vidas: no son éstos los *otros* en tanto que diferencia, sino porque confirman la existencia y el conflicto del personaje-narrador que en ellos se reconoce. Se hallan todos tan indisolublemente unidos a ese mundo, de forma casi mineral, que —en ningún momento— cuestionan su condición de partes de ese todo avasallador que los envuelve y contiene. Estas criaturas de Juan Rulfo sólo están, sólo miran y esperan («Es muy difícil tratar con la gente de mi pueblo —ha declarado el autor—; tú les hablas y te dejan con la palabra en la boca; ni siquiera respingan, simplemente no hablan, guardan un hermetismo absoluto. Conocen el silencio mejor que nadie»¹⁴): la palabra desasosegada y fluyente de unos, que nunca se detiene, tropieza una y otra vez con el silencio de los otros, y por eso se hace palabra trágica. En el mutismo resignado de esos seres se descubre el único rescoldo de vida: un misterio que los liga a su pasado, a su tradición o a su familia y que los hace uno con el paisaje («Tú nos quieres decir que dejemos Luvina porque, según tú, ya estuvo bueno de aguantar hambres sin necesidad —me dijeron—. Pero si nosotros nos vamos, ¿quién se llevará a nuestros muertos? Ellos viven aquí y no podemos dejarlos solos», pág. 103), o que los convierte en criaturas cuya resignación no por dolorosa es menos sabia («¿Por qué no regresaste allí? Te estuvimos esperando. —Entré aquí para rezar. No he terminado todavía. —¿Qué país es éste, Agripina? —Y ella volvió a alzarse de hombros», pág. 99). Tiempo y espacio se limitan, por consiguiente, al discurrir de la palabra que los crea. Los relatos de Rulfo se sitúan en espacios creados por la sugestión de una voz narradora: espacio que *no vemos*, en realidad, sino que *oímos* o que imaginamos; y tiempo que se concentra en un puro vegetar que es anterior a la vida, y que la palabra también se encarga de perpetuar con su obsesiva circularidad.

Aunque en «Luvina» quedan definidos dos espacios (el presuntamente real, donde hablan los dos hombres, y el sugerido por la palabra del narrador, fantasmagórico éste y, en cierto modo, imaginario), no me parece difícil advertir cómo la taberna donde se encuentran los protagonistas, la noche que «afuera seguía avanzando», el río y su rumor constante o «los gritos de los niños jugando en el pequeño espacio iluminado por la luz que salía de la tienda», no son, en *realidad*, sino —también— pura convención literaria, signos que el autor dispone como inquietante preludio de lo que sucederá en la fluyente memoria del narrador que ordena su anécdota en diferentes planos o fragmentos dispersos, hasta crear un ritmo circular y concéntrico para el texto, de forma tal que éste dibuja, poco a poco, aquel círculo mágico ya aludido y en medio del cual se hallan —estáticos— los protagonistas: en la mesa a la que se sientan ambos, dentro de la taberna, brota la palabra, y ese disperso monólogo del narrador abre un primer círculo de inquietud, definido por las circunstancias próximas

¹⁴ *Idem.*

de la taberna (necesidad de beber, ruidos de fuera, ambiente nocturno). La palabra había subrayado un primer estado de suspense al determinar la geografía de Luvina, su condición lejana, inhóspita y sobrecogedora; pero se interrumpe, devolviendo a los personajes a sus circunstancias más próximas que, no obstante, como hemos visto, los predisponen para ingresar en el segundo círculo, el correspondiente a la experiencia del narrador en Luvina, a su memoria de cómo sucedió todo, contenida en las sucesivas escenas revividas (dramatizadas, incluso, por medio del diálogo entre los personajes que allá se encuentran) de aquella parte de la historia; y se abre, inmediatamente después, al próximo nivel del relato que corresponde al significado de aquella anécdota y al deseo frustrado del personaje que quiso asumirla como experiencia que habría de justificar su vida.

Esos diferentes y sucesivos segmentos de la intriga concluirán en una imagen o en un gesto final («Pues sí, como le estaba yo diciendo... Pero no dijo nada. Se quedó mirando un punto fijo sobre la mesa donde los comejenes, ya sin sus alas, rondaban como gusanitos desnudos», pág. 104) que neutraliza la sucesión discursiva, pero que, en modo alguno, reduce la fuerte expresividad que el poder sugestivo de esa imagen congelada determina. No se ha cerrado, pues, el último círculo sino que queda abierto a lo posible, a una continuidad que intuimos, sin poder precisar —como en este caso— cuáles serán las formas que adopte, o que sabemos —y sucede así en otros relatos de Rulfo— habrá de cumplirse inexorablemente:

A mí me han criticado mucho mis paisanos porque cuento mentiras... Y es que la imaginación debe estar siempre circulando; la imaginación es infinita, no tiene límites, y hay que romper donde se cierra el círculo; hay una puerta, puede haber un camino de escape, y por esa puerta hay que desembocar, hay que irse ¹⁵.

Este estatismo final y primero es un elemento expresivo de gran importancia en los relatos de Juan Rulfo. Lo que sucede en ellos no debe ser medido por la abundancia de acciones, sino por la efectividad indiscutible de los gestos, incluso de aquellos que puedan resultar menos estentóreos. La imagen —diríamos— se congela y habla por sí sola: siendo la soledad —esa orfandad primordial ya conocida— la materia primera de sus historias, el gesto resume y concentra el conflicto que viven estas criaturas: el gesto y la palabra. Si a ello añadimos el carácter tan peculiar del contexto (soledad, lejanía, ruidos, noche), que le confiere una fuerza significativa más que notable, se comprenderá inmediatamente no sólo la conocida afición de Rulfo por la fotografía y el cine, sino hasta qué punto ambas formas de *mirar* la realidad se integran en la construcción de su mundo literario: la elementalidad y el vacío, la animación del silencio y de la soledad, la influyente presencia de determinados objetos y lugares, de la mirada de algunos personajes o de su simple estar ¹⁶, tienen el suficiente poder para, sin más, desarrollar una dinámica interior en la anécdota, capaz

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ Las fotografías de Juan Rulfo tienen como tema figuras y paisajes mexicanos; también determinados edificios. Y la composición de tales imágenes siempre se apoya o en la soledad del objeto central (persona, lugar, edificio) o en su carácter atormentado por la soledad, la sequedad o la ruina, que el fotógrafo Rulfo transmite con perspectivas inéditas que dan a tales «protagonistas» una particular agitación exterior e interior.

de allanar el camino gracias al cual se accede, con esos trazos tan simples y desnudos, hasta el complejo ámbito de un «más allá» que es el objetivo constante de esas historias contadas por Juan Rulfo, cuya perfecta culminación se alcanza en la magistral creación de *Pedro Páramo*.

JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN
Descubridores, 23, 4.º B
Tres Cantos. COLMENAR VIEJO
(Madrid)